

# POESIA NO SEGUNDO MOMENTO DO MODERNISMO BRASILEIRO: A ESTRÉIA POÉTICA DE VINÍCIUS DE MORAES

Édison José da Costa\*

O primeiro poema publicado por Vinícius de Moraes (VM) apareceu em outubro de 1932 na revista *A Ordem*, editada pelo Centro D. Vital, do Rio de Janeiro. O poema intitulava-se “A transfiguração da montanha” e seu autor, o estudante que comparecia à Faculdade de Direito do Catete, onde ingressara em 1930, trazendo sobre a farda do CPOR a fita azul da Congregação Mariana Nossa Senhora das Vitórias,<sup>1</sup> encontrava, certamente, motivação cultural e ideológica no impulso de revigoração espiritual sustentado e difundido pela revista que Jackson de Figueiredo fundara em 1921 e era nesse momento dirigida por Alceu Amoroso Lima.

Distantes os tempos positivistas da primeira constituição republicana, mostra-se intensa a movimentação dos grupos católicos nos anos que vêm amadurecer o texto constitucional que será promulgado em 1934. Batalha-se, por exemplo, pela volta do ensino religioso nas escolas, pelo reconhecimento oficial

\* Universidade Federal do Paraná.

1 Veja-se, sobre o assunto: CASTELLO, J. *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 65.

dos casamentos realizados pela Igreja, pela reinstituição do catolicismo como religião de Estado. O Centro D. Vital, a revista *A Ordem* e a Livraria Católica, reconhecidamente os centros irradiadores desse movimento restaurador que nos anos 30 chega a absorver significativa parcela da intelectualidade católica nacional, estiveram sempre identificados à figura singular de Jackson de Figueiredo, um intelectual polêmico morto em 1928, aparentemente incansável em seu fervor religioso e na liderança ideológica sustentada por invejável carisma pessoal. Orientando-se por concepção do homem como ser desterrado de si mesmo, seu pensamento “a alongar-se por cima das nuvens” e “os pés na lama”,<sup>2</sup> Jackson de Figueiredo encarecia o valor do mistério como fator da totalidade e reconhecia na angústia o elemento chave da consciência contemporânea. A poesia, de modo privilegiado, propunha-se, na formulação jacksoniana, como caminho para a transcendência e para a comunicação com a divindade: fazia-se uma forma de prece. O livro de estréia de VM construir-se-á inequivocamente ao redor desse enquadramento cuja inspiração se pretendia ancorada em Baudelaire.

Na área propriamente literária, a revista *Festa*, publicada a partir de outubro de 1927, também defendia para o artista, em face da crise em que o mundo parecia sucumbir, missão destacada e sublime.<sup>3</sup> Esse periódico modernista, reagindo à poesia do cotidiano cultivada pelo movimento, fazia-se porta-voz de um “anseio de totalização” voltado para a captação da realidade “integral” do homem e para o reconhecimento da supremacia da vida e do espírito. Localizado à direita do espectro político-cultural, o grupo de *Festa*, liderado por Tasso da Silveira e Andrade Muricy, entendia recuperar para a poesia uma dignidade que, a seu juízo, os demais agrupamentos haviam deixado perder-se. A “libertação da forma” e a fixação do “momento fugitivo” da vida não vêm perturbar essa diretriz, mas rejeitam-se a “literatice”, as “jocosidades” e o “marinettismo ultra-ortodoxo”. Apoiavam-se em Paul Claudel, com sua defesa de uma poesia capaz de apreender, pela fé, o “universo das coisas invisíveis”, e em Rainer Maria Rilke, com seu mergulho profundo no cosmo pessoal, a fim da revelação da verdade. Esse contexto marcado por ideal de restauração e transcendência prepara o caminho pelo qual transitarão, menos ou mais assiduamente, Augusto Frederico Schmidt, Vinícius de Moraes, Murilo Mendes e Jorge de Lima.

2 FIGUEIREDO, J. A glória de Pascal. In: MENEZES, J. R. (Org.). *Jackson de Figueiredo: prosa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958. p. 35.

3 Veja-se, sobre o assunto: CACCESE, N. P. *Festa: contribuição para o estudo do Modernismo*. São Paulo: USP, 1971.

A poesia que compõe a *reação espiritualista* dos anos 30, na qual está incluída a produção inicial de VM, insere-se harmoniosamente nesse quadro de fortalecimento e defesa de valores submetidos a uma visão religiosa do existir humano. Participa, estética e ideologicamente, do debate literário que opõe, nesse momento, esquerda e direita, democratas e fascistas, sustentando, contra o artificialismo que supostamente comprometera a poesia produzida na fase inaugural do movimento modernista, uma guerra formal e tematicamente municionada. “O projeto estético dos anos 20 se choca com o projeto ideológico dos anos 30”, diz João Luiz Lafetá, avaliando essa produção “híbrida” que, embora “reativando velhos esquemas de representação da realidade”, preservou certas conquistas de 1922.<sup>4</sup>

O livro de poemas que VM publica em 1933, quando, recém-saído da adolescência, completa vinte anos de idade, é programaticamente intitulado *O caminho para a distância*.<sup>5</sup> De família católica, o autor havia recebido formação religiosa marcadamente jesuítica à época de seus estudos no Colégio Santo Inácio, no bairro carioca de Botafogo. Mais tarde, entre 1930 e 1933, freqüentando a Faculdade de Direito, a convivência acadêmica o aproximaria de Octavio de Faria, a quem Mário de Andrade descreverá, em 1939, como “agitador doutrinário”<sup>6</sup> e em cuja obra Alfredo Bosi apontará, em 1967, uma “visão católica da existência”.<sup>7</sup> A irmã de VM testemunha que o poeta, então aprontando seu volume de estréia, e o futuro romancista da *Tragédia burguesa* debatiam, em longas caminhadas noturnas desde o Catete, onde ficava a Faculdade de Direito, até a Gávea, onde o poeta residia, “a relação do homem com Deus, a força do mal, a pureza e o apelo do mundo, a morte, a alma, o espírito”.<sup>8</sup> Octavio de Faria, que em 1931 publica ensaio intitulado *Machiavel e o Brasil*, assumindo ostensivamente “orientação autoritarista no tratamento de temas políticos”,<sup>9</sup> apresenta-se nesse momento certamente mais amadurecido e experiente que o poeta e é razoável considerar que entre os dois se

4 LAFETÁ, J. L. 1930: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974. p. 155-156.

5 MORAES, V. O caminho para a distância. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 61-91.

6 ANDRADE, M. Do trágico. In: \_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 109-114.

7 BOSI, A. Otávio de Faria. In: MOISÉS, M.; PAES, J. P., (Org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 97-98.

8 MORAES, L. C. Vinicius, meu irmão. In: MORAES, V. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 40.

9 BOSI, op. cit., p. 97-98.

tenha estabelecido relação consentidamente tutelar. É pelas mãos do amigo, finalmente, que VM chega a Augusto Frederico Schmidt, um escritor “sempre animado do sopro lírico cristão mais amplo”<sup>10</sup> e proprietário da Schmidt Editora, que assume a publicação de *O caminho para a distância*. A noção de polaridade sobre a qual se assenta o título escolhido para o volume, contrapondo espaços e situações, desvenda um olhar que se demora em sublimidades, fugindo ao mundo, negando-se à vida. Um olhar que, naquele momento, aproximando os três escritores, integrava-os funcionalmente ao contexto político-cultural da reação espiritualista da década de 30.

A poesia de Augusto Frederico Schmidt, “o principal responsável pelo retorno do ‘sublime’”,<sup>11</sup> oferecia já uma primeira formulação para as aspirações metafísicas do momento cultural. *Navio perdido*, publicado em 1929, é volume marcado pela seriedade, pela linguagem esparramada, distendida. VM, que somente o terá concretamente em mãos ao preparar a edição de *O caminho para a distância*, reconhecerá nele “sentimentos comuns em face da poesia” e idêntica “vocalização do ‘sublime’”.<sup>12</sup> Efetivamente, a voz desafiadora de Rimbaud deixa-se ouvir nesse navio *perdido* que Schmidt faz vagar *bebadamente* e acentos claudelianos podem ser certamente reconhecidos nos versos que se dilatam mansamente. A procura da transcendência, fundamental no livro de VM, é motivo internamente configurado também em *Navio perdido* e se propõe, indisfarçável, em verso como *Desejo de partir, desejo de perder-me nas distâncias*.<sup>13</sup> Identificam-se também, claramente, em ambos os livros, o sentimento de solidão, a manifestação da angústia, o constante desencanto produzido pela evidência da precariedade, o voltar-se expectante para o *mistério que me chama sempre*.<sup>14</sup> São viagens afins, fica evidente, a do “navio perdido” e a do poeta que segue “o caminho para a distância”: confundem-se na indesejada atração e na vertigem perseguida das alturas.

O primeiro contato de VM com a questão do “sublime” e do “cotidiano”, em poesia, teria ocorrido de fato ao receber de Octavio de Faria um exemplar de *Poemas*,<sup>15</sup> publicado por Murilo Mendes em 1930. Constituído por seis conjuntos

10 LIMA, A. A. A reação espiritualista. In: COUTINHO, A. (Org.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v. 4. p. 279-303.

11 MERCHIOR, J. G. A poesia modernista. In: \_\_\_\_\_. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 23-32.

12 Veja-se, sobre o assunto: MORAES, V. Encontros. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 495-505.

13 SCHMIDT, A. F. *Poesias completas: 1928-1955*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. p. 35.

14 SCHMIDT, op. cit., p. 38.

15 MENDES, M. *Poemas*. In: \_\_\_\_\_. *Poemas e Bumba-meu-poeta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 17-114.

tematicamente identificados, *Poemas* traz trabalhos pelos quais seu autor se aproxima da produção modernista mais descontraída, sobressaindo o tom irreverente e a ousadia das imagens. Preocupações místicas encontram também seu espaço, não obstante, notadamente nos grupos “Máquina de sofrer” e “O mundo inimigo”. O plano das formas e o plano das realidades essenciais antagonizam-se nestas composições, cindindo o ser que se debate, tomado de desespero, agoniado. À mercê dos sentidos, submete-o a volúpia, e, habitante dos abismos, aspira à altura, contempla o eterno. *Seios*, assim como *coxas e ancas das mulheres*, sufocam esse prisioneiro das *partes inferiores* que se volta para as distâncias e evoca *espaços futuros*, procura *constelações*, aspira a *o lugar mais alto do mundo* – regiões do imponderável e do vago às quais a perfeição e o ideal se recolhem. Mário de Andrade, entusiasmado com o estreante, louva-lhe, nesse momento, “a essencialidade poética”, a incorporação à poesia da “integralidade do ser humano”.<sup>16</sup>

As referências literárias que contaram diretamente para a composição de *O caminho para a distância* estão relacionadas em registros e depoimentos deixados pelo autor. Em tempo “de lutas íntimas, de descobertas gloriosas, de ânsias e aspirações infundáveis”, conforme ele relata em artigo de 1940,<sup>17</sup> a iniciação nos “mistérios da poesia” teria acontecido pelas mãos de Octavio de Faria e San Thiago Dantas, colegas de faculdade, que o encaminharam a Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Verlaine e lhe trouxeram Murilo Mendes e Augusto Frederico Schmidt. Não surpreende, então, constatar que são sobretudo de derivação simbolista as nuances definidoras da figura de poeta que VM compõe no volume de estréia e à qual não constroem o barroquismo inerente ao devaneio místico e o substrato romântico apreensível em cenário de natureza selvagem e exuberante. Aspirando à “vida inefável dos símbolos misteriosos, dos rios loucos, das luas assexuadas, das mulheres trágicas e dos caminhos de Deus”, esse poeta impõe-se um viés conservador e mantém-se, desafiante, à margem de caminhos que o grupo modernista fundador havia impavidamente desbravado.

Confidente e interlocutor privilegiado de VM ao tempo da composição de *O caminho para a distância*, Octavio de Faria publicará em 1935 apaixonado ensaio intitulado *Dois poetas*,<sup>18</sup> analisando a produção poética do amigo e a de Augusto Frederico Schmidt. O pronunciamento de Octavio de Faria procura sancionar ideologicamente o trabalho de criação dos dois autores e documenta, deixando ouvir

16 ANDRADE, M. A poesia em 1930. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 27-45.

17 MORAES, V. Encontros. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*, p. 495-505.

18 FARIA, O. *Dois poetas*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935. 343 p.

a voz que então chegava aos ouvidos de VM, as cercanias intelectuais de *O caminho para a distância*. O ensaísta expõe francamente suas restrições aos modernistas de 22. Censura-lhes os “malabarismos iniciais”, a despreocupação com os valores e o afastamento do sublime. Opondo tacitamente às suas realizações a visão restauradora e essencialista pela qual se guia, dirige-lhes, mais que reservas, hostilidade, dizendo-os no mínimo equivocados. Ele recorre ao Baudelaire de “Bénédiction”<sup>19</sup> para pleitear para o poeta o estatuto privilegiado de ser compromissado com o eterno e orientado para a transcendência, não obstante, o que aliás lhe destaca a humanidade, a destinação trágica que o mantém, dilacerado, entre o amor e a volúpia, a luz e as trevas. De outro lado, é na “Lettre du voyant”,<sup>20</sup> de Rimbaud, que localiza a inspiração para o olhar transformador, visionário, que entende estar presente em alguns poemas de *O caminho para a distância*. Assim, é diretamente com os simbolistas franceses que a questão da modernidade pode ser equacionada, entende Octavio de Faria, embora deixe manifestar-se, ao apreciar sua contribuição, uma nuance idealizante misticamente contaminada absorvida da leitura claudeliana de Rimbaud, a qual, relacionando liberação da linguagem e liberação do espírito, identifica poesia e fé.

Arthur Rimbaud está de fato na base da revolução poética claudeliana, que, conjugando sentidos, sensibilidade, inteligência e intuição mística, tem em vista apreender a totalidade do ser. Mas Paul Claudel, cuja referência fundamental é o texto bíblico, que reconhece como fonte de toda poesia e de toda graça, não vê distância a separar literatura e espiritualidade e, buscando apreender a pulsação espiritual mais profunda do ser humano, o poeta das *Cinq grandes odes* aproxima o ritmo de sua linguagem ao próprio movimento da respiração do homem. Seu “verset”, semelhante à onda do mar, quer-se cosmicamente determinado, fiel ao movimento da natureza e ao movimento do espírito mas livre de convenções e regularidades: “Que mon vers ne soit rien d’esclave! mais tel que l’aigle marin que c’est jeté sur un grand poisson, Et l’on ne voit rien qu’un éclatant tourbillon d’ailes et l’eclaboussement de l’écume!”<sup>21</sup>

Claudel entende que o derramamento e a liberação da linguagem assim praticados trazem à manifestação a espiritualidade e o entusiasmo místico, insistindo que tais portas lhe foram franqueadas por meio de Rimbaud.<sup>22</sup> Cética, a crítica

19 BAUDELAIRE, C. Les fleurs du mal. In: \_\_\_\_\_. *Poèmes*. Paris: Hachette, 1962. p. 29-31.

20 RIMBAUD, A. A Paul Demeny. In: \_\_\_\_\_. *Poésies complètes*. Paris: Gallimard, 1966. p. 219-223.

21 CLAUDEL, P., apud LAGARDE, A.; MICHARD, L. (Org.). Paul Claudel. In: \_\_\_\_\_. *XX<sup>e</sup> siècle: les grands auteurs français*. Paris: Bordas, 1962. p. 177-218. (Textes et Littérature, 6).

22 Veja-se, sobre Paul Claudel: LAGARDE, A.; MICHARD, L. (Org.). op. cit, p. 177-218.

literária mais recente relativiza essa postulação, certa de que o sujeito lírico de “Le Bateau Ivre” pode ainda menos que o de “Bénédiction” ser interpretado como cristão.<sup>23</sup>

As restrições que Octavio de Faria manifesta em relação à produção literária do primeiro tempo modernista dão a medida do antagonismo que opõe os integrantes do grupo espiritualista às vanguardas de 22. Note-se que não é distinta nesse momento a posição do crítico literário Alceu Amoroso Lima, conquistado para o catolicismo e para o Centro D. Vital por Jackson de Figueiredo. Voltando os olhos para a década que se encerrava, ele lamenta, em texto de 1930,<sup>24</sup> a configuração de um “modernismo poético convencional”, marcado pela artificialidade e subordinado a um ímpeto juvenil de “libertação, irreverência, demolição, gargalhadas”. Saúda, em vista disso, o rompimento com as “regras” modernistas que vê efetivado no lirismo de Augusto Frederico Schmidt: uma poesia de acentos claudelianos, impregnada de religiosidade e fé.

Singularmente distante das ousadias do primeiro tempo modernista, retrai-se a inquietação estética e queda suspenso o olhar dessacralizante em *O caminho para a distância*. Valores elevados são cultivados, mas a atração das alturas que nos versos impregnados de vagueza da poesia simbolista era uma indefinida aspiração de transcendência faz-se, agora, em formulação aberta, um comprometimento ideologicamente estabelecido.<sup>25</sup> VM conforma poeticamente a interpretação da realidade que o Centro D. Vital prestigiava, efetivando o que Paul Claudel – lembre-se que o movimento literário de renovação católica espalhou-se como onda a partir da Europa, nos primeiros decênios do século XX – descrevia como “l’unité de la poésie et de la foi”.<sup>26</sup> Não se encontra, assim, nos versos de *O caminho para a distância*, o furor iconoclasta que está a cintilar na *Paulicéia desvairada* e no *Pau-Brasil*, por exemplo. Tampouco sobrevivem conquistas expressões fundamentais na afirmação do movimento modernista, quer o concerto polifônico que se associa ao livro de Mário de Andrade, quer a invenção e a fragmentação oswaldianas.

O sentido compõe-se, nos 40 poemas de *O caminho para a distância*, de maneira fluente, decursiva, através de versos constante e sedutoramente

23 Veja-se, sobre o assunto: FRIEDRICH, H. Rimbaud. In: \_\_\_\_\_. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução: Marise Curioni e Dora Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 59-94.

24 LIMA, A. A. Uma voz na tormenta. In: \_\_\_\_\_. *Estudos*: quinta série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933. p. 137-148.

25 Veja-se, sobre o assunto: LIMA, A. A. A reação espiritualista. In: COUTINHO, A. (Org.). op. cit., p. 279-303.

26 CLAUDEL, P. apud LAGARDE, A. e MICHARD, L. (Org.). op. cit., p. 177-218.

metaforizados que se expandem ou abreviam de acordo com o impulso de significação. Articulados discursivamente, dão seguimento à reflexão e conduzem o fluxo ideativo a maturação conseqüente. Mesmo enquanto conjunto, os poemas dispõem-se coesivamente, desvelando um projeto autoral atento ao ideal de totalidade que os modernistas fundadores teriam deixado se perder. A declaração enfática do autor, em texto introdutório, de que no volume “há um todo comum indivisível”,<sup>27</sup> põe a descoberto o fundamento ideológico desse substrato nietzschiano que, incontido no plano especificamente estético, culmina, no poema final, na exaltação do guerreiro, da luta e do sacrifício.

A liberdade rítmica, conquista da primeira fase do movimento modernista, conduz, hegemônica, o desenrolar dos poemas nesse livro de estréia, embora a utilização eventual do verso metrificado e do poema de forma fixa assinalem uma abertura para o acolhimento de soluções formais que a década anterior havia abominado ao romper com a tradição literária. Na verdade, mesmo o verso livre que VM utiliza está distante da programática e radical despoetização exercitada pelos modernistas fundadores. O verso longo de matriz claudeliana utilizado por exemplo em “O vale do paraíso”,<sup>28</sup> assenta-se em efeitos de sonoridade e ritmo e em fulgor imagético de raízes inequivocamente simbolistas. O poeta como que se abandona à linguagem que desfolha nuança após nuança preenchendo o tecido poemático com motivos que explodem em sonoridade e cor: “...na estrada vermelha a grande pedra recolherá sol. E os pequenos insetos irão e virão, e longe um cão ladrará. E nos tufo dos arbustos haverá enredados de orvalho nas teias de aranha.”

Note-se como em “Sonoridade”<sup>29</sup> o impulso rítmico, recorrendo à distribuição fonêmica e à sinestesia, espalha-se igualmente até o esgotamento, atestando o poder de magia e sedução da linguagem:

Em árvores longínquas pássaros sonâmbulos pipilam  
E águas desconhecidas escorrem sussurros brancos na treva.

Grandes e largos rios de águas densas, são poemas que avançam derramadamente, alagando cavas, reentrâncias. Duplicam dizeres, como em “Velha história”:<sup>30</sup>

27 MORAES, op. cit., p. 61.

28 Ibid., p. 89.

29 Ibid., p. 87-88.

30 Ibid., p. 67.



Eram difíceis, mas a água cantava em todas as fontes  
Eram íngremes, mas as flores embalsamavam o ar puro

expandem a adjetivação, vê-se em “A esposa”:<sup>31</sup>

Às vezes, nessas noites frias e enevoadas  
Onde o silêncio nasce dos ruídos monótonos e mansos

desdobram analiticamente o todo, como ocorre em “A uma mulher”:<sup>32</sup>

Estavas trêmula e teu rosto pálido e tuas mãos frias.

A poesia que VM divulga em seu livro de estréia quer-se exercício de encantamento através do verbo, seja harmonizando arrebatamento e rigor nos poemas de forma fixa, seja acolhendo a elevação e a veemência do enunciado devocional, seja enfim pelo cultivo do indizível a que remetem os versículos claudelianos. Via de regra esquivo ao encavalgamento, esse verso traz à realização um tom confessional liturgicamente configurado que focaliza a condição do homem e seu destino. Atualiza um poeta preocupado em analisar, aprofundar e articular, voltado para valores intemporais. O verso longo, frásico, instrumenta convincentemente esse dizer que se prolonga, sabendo-se hasto vital, que se esparrama, querendo-se epifânico.

O volume tende, não obstante, ao discurso propositivo e analítico. Octavio de Faria, aliás, afora constatar, no ensaio já mencionado, que o livro de VM é feito de poesia “simples, descritiva, puramente narrativa”, reclama de “afirmações agudas e cortantes”, “definições quase totalmente elaboradas” e “aforismos que um pensador tivesse formulado”. Paralelamente, sobrepõe-se, no plano temático de *O caminho para a distância*, um enquadramento didatizante não totalmente estranho a compêndios narrativos e aventuras peregrinas, predominando a tendência para o

31 MORAES, op. cit., p. 78-79.

32 Ibid., p. 81.

discurso bíblicamente referenciado e para a motivação oferecida pela liturgia católica. A nuance religiosa imprime contornos devocionais a uma transcendência submetida à fé mais que ao lirismo, ao sagrado mais que ao poético. Assim, são caracteristicamente litúrgicas formulações como

A minha voz subiu até ti, Senhor<sup>33</sup>

e

Senhor, eu não sou digno<sup>34</sup>

e a dicção assume acento pio em passagens como

Eu sei que a Verdade ainda habita a minha alma<sup>35</sup>

e

De horror eu gritei que a perdição me possuía a alma<sup>36</sup>.

Inflexões e motivos bíblicos atualizam um tempo e um verbo sagrados em poemas como “Velha história”,<sup>37</sup> com seu andamento narrativo e tom de parábola, e “O único caminho”,<sup>38</sup> com seu tempo mítico. O poeta faz da fé a definição da verdade e se compromete por inteiro na procura do que pode haver no homem de

33 MORAES, op. cit., p. 68.

34 Ibid., p. 86.

35 Ibid., p. 63.

36 Ibid., p. 66.

37 Ibid., p. 67.

38 Ibid., p. 63-64.

infinito e eterno. Seu cristianismo, duro e sombrio, caminho de dilaceramento e angústia, postula, ressoando leituras de Kierkegaard, que a experiência do Absoluto é paradoxo e mistério.

Deve-se sublinhar, como regra geral, o controle técnico do discurso, mesmo quando a exuberância ideativa do arrazoado parece comprometer a tensão rítmica do verso. Considere-se esta passagem de “O único caminho”:<sup>39</sup>

No caos, no horror, no parado, eu vi o caminho que ninguém via  
O caminho que só o homem de Deus pressente na treva.

Na sequência inicial, a locução adverbial, anteposta, estabelece de modo enfático uma atmosfera de tensão. Essa atmosfera envolve opressivamente o núcleo oracional, que preenche, ampliando-se pela subordinada adjetiva, a metade final do primeiro verso. Multiplicando-se, pródigo, em três formações lexicais que se sobrepõem semanticamente, o complexo adverbial intensifica e gradua o quadro de desolação que se apresenta ao sujeito lírico. O sentido de progressão, fonicamente configurado a partir da configuração ditongal que abrevia a primeira formação até o polissilabismo monotonamente descolorido da formação final, sublinha expressivamente o sentido de intenso sufocamento configurado no plano do significado. Libertadoramente, o núcleo oracional, na metade final do verso, desdobra-se expansivamente na coordenada apositiva que preenche o segundo verso, a qual, ao projetar-se fisicamente além da sequência axial, concretiza o sentido emancipador do complemento direto da oração principal. O pensamento se desdobra, como se pode perceber, explora graus, tonalidades, assentado, sempre, em formulações sintáticas lógica e discursivamente articuladas. Acolhendo o acento devocional identificado com o sujeito-de-enunciação dos salmos e textos litúrgicos em geral,<sup>40</sup> o poema, integrando funções, harmoniza a expectativa mística de comunhão com a divindade, com a experimentação do mistério e do indizível mallarmeano. O discurso místico, a temática espiritualista e os motivos bíblicos compõem-se, todavia, nas mãos do poeta, enquanto material para o culto de um sublime que, ressoando embora a transcendência cantada pelos simbolistas, define-se, híbrido, mais como rejeição ao homem e sua precariedade.

39 MORAES, op. cit., p. 63.

40 Veja-se, sobre o assunto: HAMBURGER, K. O gênero lírico. In: \_\_\_\_\_. *A lógica da criação literária*. Tradução: Margot Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 167-209.

São grandes a exaltação e a intensidade das emoções em “O caminho para a distância”. O poeta se volta para o sublime e não são tangíveis “casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino”, como pedia o oswaldiano “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”.<sup>41</sup> Menos ainda “a alegria é a prova dos nove”, como requeria o também oswaldiano “Manifesto Antropófago”.<sup>42</sup> Impondo-se um compromisso com valores essenciais, elevados, o livro de estréia de VM tem no *infinito*, no *dilaceramento*, na *queda* e na *redenção do homem*, alguns de seus motivos recorrentes.

As alturas atraem: *águia gigantesca e espírito que é do imensamente alto*,<sup>43</sup> o poeta, projetando-se *ao infinito*,<sup>44</sup> quer-se *fitando eternamente o céu*.<sup>45</sup> Tudo é superlativo e definitivo: a alma sofre *pavorosamente*<sup>46</sup> e o poeta, *eterno errante dos caminhos*,<sup>47</sup> diz-se tomado pelo *infinito do meu desespero*,<sup>48</sup> sente a *desesperança das desesperanças*.<sup>49</sup> Em seu afã de captar o indizível, a linguagem ensaia projetar-se para além do vocábulo, que retoma e revê nesta última construção, e, arrebatada, epifânica, encontra no verso claudeliano, majestoso em seu desdobramento irreprimido, o leito ideal para a sua realização.

O sujeito que enuncia os poemas em *O caminho para a distância* é ser fracionado. Tomado pela expectativa de plenitude, cultiva valores ideais e se debate em face da precariedade da condição humana. Mostram-se inconciliáveis sua ânsia de infinito, do qual *sua alma é uma parcela*,<sup>50</sup> e a volúpia, que lhe traz *à boca o beijo maldito*.<sup>51</sup> A visão de mundo que a tradição cristã modelou é fielmente retomada por essa voz que, dizendo-se presa *pelos extremos intangíveis*,<sup>52</sup> deixa ouvir ecos bíblicos e modulações místicas. O impulso de transcendência manifesta-se com

41 ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 3-10. (Obras Completas, 6)

42 ANDRADE, O. Manifesto Antropófago. In: \_\_\_\_\_. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, p. 11-19.

43 MORAES, V. O caminho para a distância. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*, p. 85.

44 Ibid., p. 86.

45 Ibid., p. 78.

46 Ibid., p. 65.

47 Ibid., p. 73.

48 Ibid., p. 61.

49 Ibid., p. 84.

50 Ibid., p. 73.

51 Ibid., p. 65.

52 Ibid., p. 73.

intensidade, por exemplo, no poema “Purificação”,<sup>53</sup> notadamente na estrofe final. Ela se constrói como texto de devoção, centrando seu desenvolvimento em um mesmo impulso de significação e em uma mesma base sintática, de forma que, ritmicamente, embala e transporta, como se fosse litania:

A minha voz subiu até ti, Senhor  
 E tu me deste a paz.  
 Eu te peço, Senhor  
 Guarda meu coração no teu coração  
 Que ele é puro e simples.  
 Guarda a minha alma na tua alma  
 Que ela é bela, Senhor.  
 Guarda o meu espírito no teu espírito  
 Porque ele é a minha luz  
 E porque só a ti ele exalta e ama.

Essencialmente despojado, o texto recende transparência, impessoalizando o sujeito enunciador que através do vocativo recorrente estabelece com a divindade relação de expectante intimidade. A comunhão mística com o eterno integra o poeta em tempo e espaço sagrados: desprendendo-se das circunstâncias materiais, ele se eleva até esferas ideais de plenitude e harmonia.

Motivos aéreos, ascensionais, estão associados aos impulsos de transcendência e superação da condição de precariedade nos poemas de *O caminho para a distância*. A *águia*, o *céu*, a *montanha* e o *infinito* propõem valores de elevação, amplitude ou inconsistência que delineiam um espaço sagrado em zonas situadas além do mundo material. Conflitam drasticamente as aspirações do ser assim apresentadas e o quadro concreto da realidade imediata. Na polaridade que a contrapõe à águia voadora, a *serpente* apresenta-se então como forma de vida inferior, abrigando um sentido de vileza que repugna: pertence ao mundo, como a *lama*, motivo descensional, *que corre do monte para o vale*.<sup>54</sup> O movimento, caracteristicamente offídico, do rastejo traz sugestões de sensualidade que facilitam a identificação da serpente com o pecado e, associado à temporalidade, o motivo

53 MORAES, op. cit., p. 68.

54 Ibid., p. 64.

eco a cena bíblica da tentação do casal fundador e com ela os sentidos de transgressão e de afastamento da divindade. Escapar ao mundo, plano do sufocamento, faz-se, então, necessidade vital, embora a dualidade e o fracionamento se revelem incontornáveis.

Tons noturnos, pelos quais transitam valores de degradação, fechamento e limitação, estão associados ao plano da realidade material por onde a serpente rasteja e a lama escorre. O ser, caído do estado de comunhão com a divindade, debate-se, impotente, cercado pela *treva*, pela *escuridão* ou pela *noite* e diz-se a esta *acorrentado*.<sup>55</sup> Opositivamente, a luminescência, que atrai e fascina, está associada ao plano da idealidade: motivos como os da *claridade*, da *aurora* e do *dia* surgem impregnados de um sentido de revelação que conduz libertadoramente a atenção do poeta. E no entanto o olhar que ele lança, pressuroso, para os longes onde se abrigam os valores ideais traz-lhe não mais que a ilusão da plenitude:

A lágrima que brilha nos meus olhos  
Possui por um segundo a estrela que brilha no céu.<sup>56</sup>

O poeta debate-se, torturado, em face do mistério. No poema “Os inconsoláveis”,<sup>57</sup> as almas dos homens, que são *águias gigantesas* e *pássaros de luz*, motivos impregnados de valores ascensionais associados ao *espaço eterno* e ao *imensamente alto*, zonas ideais que transcendem o plano da temporalidade, conflitam inevitavelmente com a *noite*, o *sofrimento* e a *terra*, motivos descensionais, relacionados com o plano da matéria. Os domínios do corpo e da alma mostram-se inconciliáveis nessa formulação mística convencional em que o ser, *encadeado* ao mundo, espaço de exílio, sente-se roubado da claridade e anela pelo amanhecer.

O plano dos sentidos, não obstante, desconcerta e seduz. Impõe-se à atenção, devorador:

55 MORAES, op. cit., p. 62.

56 Ibid., p. 72.

57 Ibid., p. 85-86.

## DESDE SEMPRE

Na minha frente, no cinema escuro e silencioso  
 Eu vejo as imagens musicalmente rítmicas  
 Narrando a beleza suave de um drama de amor.  
 Atrás de mim, no cinema escuro e silencioso  
 Ouço vozes surdas, viciadas  
 Vivendo a miséria de uma comédia de carne.  
 Cada beijo longo e casto do drama  
 Corresponde a cada beijo ruidoso e sensual da comédia  
 Minha alma recolhe a carícia de um  
 E a minha carne a brutalidade do outro.  
 Eu me angustio.  
 Desespera-me não me perder da comédia ridícula e falsa  
 Para me integrar definitivamente no drama.  
 Sinto a minha carne curiosa prendendo-me às palavras  
 implorantes  
 Que ambos se trocam na agitação do sexo.  
 Tento fugir para a imagem pura e melodiosa  
 Mas ouço terrivelmente tudo  
 Sem poder tapar os ouvidos.  
 Num impulso fujo, vou para longe do casal impudico  
 Para somente poder ver a imagem.  
 Mas é tarde. Olho o drama sem mais penetrar-lhe a beleza  
 Minha imaginação cria o fim da comédia que é sempre o mesmo  
 fim  
 E me penetra a alma uma tristeza infinita  
 Como se para mim tudo tivesse morrido.<sup>58</sup>

O espaço público no qual o sujeito lírico se movimenta, peculiarmente  
 identificado com a modernidade, singulariza esse poema no conjunto do volume.  
 Na *sala de cinema*, mergulhado na escuridão e no anonimato, o poeta descobre-se  
 submetido a dois discursos que se contrapõem: há um *drama de amor*  
 desenvolvendo-se no filme e há uma *comédia da carne* explodindo na platéia. O  
 texto que a realidade impõe à atenção do poeta, atingindo-o sensorialmente,

58 MORAES, op. cit., p. 80-81.

compromete a imersão sublimadora no universo idealizado das imagens e traz à manifestação a oposição inconciliável entre os valores da carne e os do espírito.

Nos termos dessa dualidade, a decodificação de cada discurso se processa de modo inevitavelmente distinto. Na tela o poeta vê *imagens musicalmente rítmicas*, a cena tem *beleza suave* e o beijo trocado pelas personagens é *longo e casto*; na platéia, parecem-lhe *surdas, viciadas* as vozes que o vêm perturbar e cada beijo desfrutado pelo casal mergulhado na escuridão chega-lhe *ruidoso e sensual*. A assepsia preside à cena que assiste desenrolar-se na tela, o despudor compromete o enredo que lhe vem da platéia. *Drama e comédia* recebem configuração nessa recepção que, contrastando funcionalmente os gêneros, procura mantê-los adequadamente impedidos de contaminação.

Uma cena reflete a outra, entretanto. Ponto a ponto elas se correspondem, compondo-se paralelamente no corpo do poema, de forma que estruturas e motivos relacionados com o drama correspondem a estruturas e motivos relacionados com a comédia. É unicamente a recepção do poeta que as define qualitativamente divergentes. Ao seu intelecto, à sua vontade atraem o adelgaçamento e a depuração do drama; o seu corpo está receptivo para a sensualidade da comédia. O impacto da sensualidade, interferindo irremediavelmente na contemplação que o poeta quisera absorver no *drama de amor*, assinala justamente o primado não aceito e por isso intranquilizador do plano dos sentidos.

O olhar do poeta acolhe eventualmente, como se vê, motivo identificado com a cidade moderna, mas o cinema, pretexto que é para a representação da dualidade que dilacera o ser humano, apenas metaforicamente é atualizado em “Desde sempre”. O poeta escapa à modernidade conforme a entendiam marinettistas e klaxistas, mergulhando em repertório e soluções abonados pela tradição. A síntese que parece ter em vista concilia impulso de libertação, de que o verso claudeliano é manifestação, e intenção restauradora, apreensível no aproveitamento parafrástico do referencial místico.

E entretanto, a despeito da ânsia de transcendência e da sede de infinito, a figura feminina é o centro gravitacional para o qual o poeta é sugado. O emprego da sinestesia, baralhando as impressões olfativa e tátil em *E eu busco sentir no ar o aroma morno da tua carne*,<sup>59</sup> insinua bem a intensidade do vendaval sensorial em face do qual toda resistência se revela inútil. Associado ao prazer e à sensorialidade, o ser feminino concentra forças viscerais, incontrolláveis, e, compondo-se como

59 MORAES, op. cit., p. 77.



representação eloquente da temporalidade, *a noite é como um olhar longo e claro de mulher*.<sup>60</sup>

O êxtase sexual traz a marca da efemeridade e se contrapõe à expectativa mística de plenitude. Assim, no poema “A uma mulher”,<sup>61</sup> efetivado o encontro e arrefecido o arrebatamento, o poeta, dirigindo-se à companheira, constata que:

...a morte já estava no teu corpo  
E que era preciso fugir para não perder o único instante  
Em que foste realmente a ausência de sofrimento  
Em que realmente foste a serenidade.

O motivo da *morte*, associado nestes termos à exaltação dos sentidos, configura, em face da *tragédia da carne desfeita*,<sup>62</sup> a consciência dolorosa da temporalidade e a experimentação da angústia, da solidão e do desamparo. Nessas circunstâncias, a manifestação da sexualidade, mesmo o poeta sabendo-a incontornável, caracteriza-se como impureza, maldição. Voragem que absorve e consome o ser, sufocando-lhe as aspirações à transcendência, a *volúpia* é motivo fundamental no universo lírico de *O caminho para a distância*, e a *queda* da condição de plenitude, retomando o momento mítico de ruptura com o sagrado, atualiza individualmente a tragédia da espécie.

A dualidade que a poesia de *O caminho para a distância* traz à configuração – a orientação, simultânea e trágica, para a altura e para o abismo, para o eterno e para o temporal – deita raízes em formulação que em *Les fleurs du mal* propõe-se fundamental. Mas é o poeta mais claramente romântico de, por exemplo, “Bénédiction”, “L’albatros” e “Élévation” que se deixa entrever quando se confundem, em canto que VM deseja fervoroso, arrebatado, a manifestação estética e a religiosa. Revelam-se afins, dessa forma, a visão do poeta como *eterno errante dos caminhos*, trazendo alma que é *uma parcela do infinito distante*<sup>63</sup> e a perspectiva sob a qual, mostrando-se *semblable au prince des nuées*, ele surge *exilé sur le sol*.<sup>64</sup> Da mesma forma, comungam na dor e na angústia comuns aquele para quem *la*

60 MORAES, op. cit., p. 76.

61 Ibid., p. 81.

62 Ibid., p. 71.

63 Ibid., p. 73.

64 BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du mal*. In: \_\_\_\_\_. *Poèmes*. Paris: Hachette, 1962. p. 31.

*douleur est la noblesse unique*<sup>65</sup> e ao qual *l'Angoisse atroce, despotique*<sup>66</sup> dilacera e aquele que se sabe *destinado do sofrimento*, entendendo a vida como *contínuo de dor angustiante*.<sup>67</sup> Motivos comuns vêm registrar, no poeta francês e no brasileiro, a sede de infinito: o *vôo ascensional* traz à configuração a transcendência, *seres alados* sinalizam destinação, potencialidade. Nesses termos, articula-se o lamento em face da condição do homem:

*Por que fechar o espaço eterno  
Às águias gigantescas?  
Por que encadear assim à terra  
Espíritos que são do imensamente alto?*<sup>68</sup>

e compõe-se, igualmente, o sonho de libertação:

*Heureux celui que peut d'une aile vigoureuse  
S'élancer vers les champs lumineux et sereins!*<sup>69</sup>

Entretanto, se a experiência do abismo, em VM, é entregue à *carne* que se impõe e devora, associadas que se encontram, sempre, volúpia e morte, sob o signo da *queda*:

Mas quando meus lábios tocaram teus lábios  
Eu compreendi que a morte já estava no teu corpo  
E que era preciso fugir [...],<sup>70</sup>

o Baudelaire de “La charogne” e de “La mort des amant” goza voluptuosamente a condenação, entregue à captação do noturno e do subterrâneo – materiais que entende estimulantes, oferecidos à apreensão poética. Indissociáveis que se revelam a busca

65 BAUDELAIRE, op. cit., p. 31.

66 Ibid., p. 88.

67 MORAES, op. cit., p. 73.

68 Ibid., p. 85.

69 BAUDELAIRE, op. cit., p. 32.

70 MORAES, op. cit., p. 81.

estética e o comprometimento religioso em *O caminho para a distância*, tampouco se distinguem no volume elevação e beleza, mostrando-se reservado o autor em relação à síntese baudelairiana pela qual o sublime e o precário se confundem.

O motivo da *queda*, através do qual a experimentação do abismo propõe-se plasticamente no poema “A floresta”<sup>71</sup> de *O caminho para a distância*, imprime nuances de sufocação e morte ao andamento decassilábico graciosamente melodioso que sublinha o quadro inicial de idealizada comunhão do homem com a natureza, questionando o arroubo romanticamente configurado do enunciado. Um cavaleiro adentra a mata exuberante de vida compondo metaforicamente a cena da comunhão física dos amantes. O desenvolvimento da cena traz à configuração motivos que, contaminando eroticamente o percurso, definem-lhe a significação. Assim, cavalgando o *dorso possante do cavalo*, o cavaleiro tem a atenção chamada para a *força ascensional da natureza* e, quando advém-lhe a *vertigem suprema do galope*, chegam-lhe, assinalando o domínio do instinto e da sensualidade, aos ouvidos *cantos selvagens* e à boca *um gosto saboroso de folha verde e seiva bruta*. Astutamente ele contém, às vezes, o *impulso ardente do animal feroso* para entregar-se, em seguida, *de novo loucamente à brisa*. Na quarta e quinta estrofes, finalmente, o acesso à *cachoeira*, momento culminante do percurso, destaca o descontrole e a impetuosidade, um desvario de *contorções*, *torvelinhos* e *branca espuma* que imediatamente se traduz em experimentação da *queda*. Considere-se a quinta estrofe:

Em cima o rio vinha espumante  
Apertado entre as pedras pardacentas  
Rápido e se sacudindo em branca espuma.  
De repente era o vácuo embaixo, o nada  
A queda célere e desamparada  
A vertigem do abismo, o horror supremo  
A água caindo, apavorada, cega  
Como querendo se agarrar nas pedras  
Mas caindo, caindo, na voragem  
E toda se estilhaçando, espumecente.

Nos três versos iniciais, momento que precede imediatamente a configuração do abismo, sobressaem o arrebatamento e a sofreguidão. À excitação sintática e

71 MORAES, op. cit., p. 69-70.

ideativamente representada sucede, todavia, momento de suspensão e aturdimento que a seqüência de locuções nominais, dramatizando mas contendo o desenrolar da cena, impõe concretamente ao discurso poemático, que sobre si mesmo rodopia, como se atrás do sentido, tecendo *o vácuo embaixo, o nada*. O prolongado hiato, que no quinto verso distancia as tônicas de quarta e décima sílaba, sublinha funcionalmente a inapelabilidade da *queda* nesse momento inscrita no plano ideativo, que, expressivamente assinalada através da recorrente atualização da forma nominal *caindo*, impõe-se como fatalidade e drama. Perdida a inocência, chega ao cavaleiro, nos momentos finais do poema, *a estranha sensação da morte*, e, expulso do jardim, ele mergulha no desamparo e no *horror supremo*. O retorno pelos caminhos da floresta apresenta-o então *sobre o dorso cansado de um cavalo* e já incapaz de sentir a natureza *com o espírito em Deus que a fez tão bela*.

Contrapondo-se à volúpia que arrasta e devora, encontra espaço em *O caminho para a distância*, de outro lado, o quadro idealizado no qual, conciliados na entrega amorosa os valores do espírito e os da carne, o encontro com a mulher, por exemplo em “A que há de vir”,<sup>72</sup> faz-se ato de *pureza luminosa*. O erotismo não é eliminado e o poeta diz que a mulher

...virá a mim me olhando de olhos claros  
Se oferecendo à minha posse  
Rasgando o véu da nudez sem falso pudor,

mas a cena compõe-se brandamente, desde uma perspectiva distanciada à qual não constrange a utopia. Confundidos os domínios da realidade e da transcendência, o poeta canta de fato a *desejada de minha alma* e, retomando essa mesma formulação outras duas vezes, dá curso, à medida que o poema avança, ao processo de espiritualização do ser feminino através da substituição do vocábulo adjetivo, que de *desejada* passa a *querida* e culmina em *amada*. Expectativa de um tempo de plenitude, imagem da vida como ela deveria ser, o poema tem em vista um estado de comovente pacificação: *Ela ficará me olhando calada*, de inebriante comunhão: *Far-me-á a razão suprema das coisas*, de reconfortante serenidade: *Aquela que*

72 MORAES, op. cit., p. 79-80.

*dormirá comigo todas as luas*. A associação com os valores ditos essenciais e permanentes conduz claramente a composição da figura e, desvelada como *a anunciada de minha poesia*, ela se propõe como um programa, um manifesto.

A repressão às manifestações do prazer que se associa à sexualidade integra enfaticamente a perspectiva essencialista que preside à composição dos poemas: como se viu, densas nuvens de consternação, sufocantes, fecham a cena, minando o encantamento, em “A floresta”. E no entanto a associação do orgasmo ao elemento aquático no motivo da *cachoeira* abriga sugestões de vitalidade e beleza que concretamente se impõem e vêm seduzir. São exuberantes também, repara-se em outros poemas, o *beijo ruidoso e sensual*<sup>73</sup> e a *carícia violenta do teu beijo*.<sup>74</sup> Da mesma forma tons naturalistas chamam a atenção nos *gritos luxuriosos dos gatos se amando na rua*<sup>75</sup> e a nitidez do relato em *quando a madrugada entrou eu estendi o meu peito nu sobre o teu peito*<sup>76</sup> quer-se despojadamente greco-romana. Imagens veementes, sublinha-as a sensualidade, não obstante o impulso para o alto e a ânsia de transcendência que caracterizam o volume. Há vibração nesse erotismo que o poeta renega e, impulso instintivo, autêntico, associa-o inequivocamente à terra.

O motivo tradicional do *judeu errante*, acolhido no volume, expande em tempo, espaço e drama o traço de desamparo inerente à condição de exilado. A nuance de abnegado ceticismo que o caracteriza contrapõe-no, não obstante, à visão de mundo cristã dominante em *O caminho para a distância*, funcionalmente comprometida, na eloquência de seu misticismo, com o fluir caudaloso do verso claudeliano e com o poema em versos livres. A opção pelo poema de forma fixa – pelo soneto, mais especificamente, com seu apelo à precisão e à contenção – revela-se, então, em si mesma significativa:

#### JUDEU ERRANTE

Hei de seguir eternamente a estrada  
Que há tanto tempo venho já seguindo  
Sem me importar com a noite que vem vindo  
Como uma pavorosa alma penada.

73 MORAES, op. cit., p. 80.

74 Ibid., p. 80.

75 Ibid., p. 77.

76 Ibid., p. 81.

Sem fé na redenção, sem crença em nada  
Fugitivo que a dor vem perseguindo  
Busco eu também a paz onde, sorrindo  
Será também minha alma uma alvorada.

Onde é ela? Talvez nem mesmo exista...  
Ninguém sabe onde fica... Certo, dista  
Muitas e muitas léguas de caminho...

Não importa. O que importa é ir em fora  
Pela ilusão de procurar a aurora  
Sofrendo a dor de caminhar sozinho.<sup>77</sup>

Versos metrificados são utilizados apenas eventualmente em *O caminho para a distância*, tendendo-se, todavia, mesmo nesse terreno, à medida mais longa: o decassílabo é registrado em cinco poemas e em apenas uma composição aparece a redondilha. O poeta impõe-se, nesses casos, um esquema nitidamente submetido à noção de verso como retorno, que vem disciplinar o processo de composição. Tecendo-se ao redor de um eixo, a linha do verso deixa de ter como limite o infinito do “verset” claudeliano, mas, inevitável, notadamente no caso das formas canonicamente privilegiadas como o soneto, a relação dialogal com a tradição contrapõe memória e expectativa rítmicas à experiência concreta que o poema propõe.

O desenvolvimento temático faz-se, em “Judeu errante”, de maneira predominantemente sóbria. Um alto grau de nitidez impõe-se, composicionalmente, definindo as partes do discurso poemático, que, reafirmando a convenção estrutural da forma, habilmente concilia espontaneidade e contenção. As duas quadras apresentam o estado de desamparo; o exercício especulativo, no primeiro terceto, fragiliza o contexto poemático geral, que se quer declarativo; a assunção filosofante do destino pessoal preenche conclusivamente o terceto de encerramento.

O sentido de desalento conduz a formulação dos dois versos iniciais do poema, que têm as referências temporais – *eternamente* e *tanto tempo* – sublinhadas pelo andamento sáfico. A intercalação da forma adverbial entre o verbo e seu objeto, no primeiro verso, aglutina significativamente os planos da materialidade e da transcendência, confundindo-os, retirando-lhes funcionalmente a distinção. Nesse

77 MORAES, op. cit., p. 88-89.

quadro, *eternamente*, o valor de idealidade subjetivamente articulado ao plano humano na formulação lingüística, desfaz-se em frustração, vacuidade. A passagem para o andamento heróico, no terceiro e quarto versos da estrofe, destacando a forma nominal *noite* e o qualificativo *pavorosa*, sobre os quais a tônica de sexta sílaba recai, vem então acentuar o horizonte de noturnidade plasticamente configurado e que é opressão e fechamento.

A segunda estrofe, também harmonicamente constituída de dois movimentos semânticos, configura, no primeiro deles, a explicitação do estado de desamparo, assentada em material fônico sugestivamente nasalizado e fechado. Contrapõe, em sua segunda metade, aos tons noturnos disseminados desde a estrofe anterior, a formulação – fonicamente desafogada, matutina – do ideal de libertação e transcendência. Atente-se, no plano da sonoridade, para a associação de pontos de tonicidade dos dois primeiros versos aos vocábulos *redenção*, *crença*, *dor* e *perseguindo*; considere-se que no segundo movimento ideativo, opositivamente, o vocábulo *paz*, na tônica central do terceiro verso da estrofe, prepara, com a claridade de seu fonema vocálico, a floração de *as* em que culmina o quarto verso: *uma alvorada*. E no entanto a recorrente atualização do andamento heróico em cada um dos quatro decassílabos desta quadra, sublinhando inevitavelmente as mesmas sextas e décimas sílabas métricas, ilustra funcionalmente, no plano rítmico, o sentido de inexorabilidade que compõe o motivo da *busca sem termo* semanticamente configurado.

Relativizando expectativas do plano temático e debilitando a densidade da linguagem, que se esgarça, o primeiro terceto constitui um espaço de problematização. A interrogação, o apagamento do sujeito e a indefinição são instâncias através das quais o discurso se questiona, expondo a crise que o atinge enquanto densidade e convicção. Marcas de imponderabilidade, as reticências e a reelaboração atualizam no próprio plano da expressão a insolubilidade do motivo da *busca*, que se define, assim, totalizador, ou seja, por si e em si mesmo qualificado e estabelecido.

O terceto de encerramento, retomando o tom declarativo, resignado e sóbrio, traz a assunção do desamparo como condenação. Romanticamente fatalista, a formulação inicial bloqueia a irrupção do desvario, apoiada na cesura que a distingue emocionalmente no verso e em torneio retórico através do qual o discurso impõe-se novamente a densidade e a coesão. A retomada, nos dois versos finais, do andamento sáfico, após dez decassílabos heróicos, assinala não somente o esgotamento do impulso poemático, mas principalmente, ao cumprir, com a chave de ouro, a convenção estrutural da forma, o cancelamento tácito da transcendência. Atente-se que restam harmonizados, pela equivalente posição ocupada na estrutura rítmica dos respectivos versos, os motivos da *ilusão* e da *dor*, estabelecidos, dessa forma,

como inerentes à condição de homem.

À resignação apequenadora assim delineada, “O único caminho”<sup>78</sup> contrapõe o ideal viril e guerreiro que caracterizava o tempo mítico reverencialmente evocado *em que o Espírito habitava a terra e os homens morriam na guerra cobertos de sangue*. O emprego do verso livre, do versículo claudeliano mais exatamente, que, comprometido com a espontaneidade e o impulso vital, favorece o transbordamento rítmico-ideativo, parece assinalar um componente emocional que, diferentemente do sentido de conformação pressuposto no trabalho com o soneto, pressupõe envolvimento e entrega. Atraído por missão restauradora e de purificação, o poeta lamenta, efetivamente, em “O único caminho”, a omissão e o acovardamento dominantes em seu momento histórico. A consciência do rebaixamento e da decadência subjaz às formulações nas quais reconhece faltar-lhe *a força da luta* que identificava o homem de outrora e se recrimina por ceder *ao prazer e à luxúria da carne do mundo*. E no entanto, explica o poeta,

O caminho fugiu dos olhos do meu corpo  
Mas não desapareceu dos olhos do meu espírito  
Meu espírito sabe...

Nesses termos, a reação ao apequenamento compreende a retomada da condição ancestral de heroicidade, pois *o que subsiste é o forte que luta*.

“A grande voz”,<sup>79</sup> poema de fechamento de *O caminho para a distância*, referenda veementemente essa vivência cristã que acolhe a imolação e o enfrentamento. Ponto final do percurso desenrolado no volume, a composição recebe iluminação privilegiada que lhe sublinha os sentidos e ao mesmo tempo projeta-lhe a voz para além do universo lírico propriamente dito. Nas figuras de Jeová – que chamava *à luta*, lançava *pragas contra os ímpios* e incitava *ao sacrifício da vida* – e Jesus – que pregou *a parábola suave*, apanhou *na face humildemente* e carregou o madeiro – o poema contrapõe o tempo mítico de homens duros, determinados e combativos ao tempo histórico de retraimento e degradação do cristão. Abraão, dispondo-se a cumprir a ordem do Senhor, é referência que exalta aquele *que mata se o Espírito exige* e abre caminho para a louvação do guerreiro na estrofe final:

78 MORAES, op. cit., p. 63-64.

79 Ibid., p. 90-91.



Senhor! Tu que criaste a humanidade  
 Dize-lhe que o sacrifício será a redenção do mundo  
 E que os fracos hão de perecer nas mãos dos fortes.  
 Dá-lhe a morte no campo de batalha  
 Dá-lhe as grandes avançadas furiosas  
 Dá-lhe a guerra, Senhor!

Formas imperativas sublinham epicamente a exortação da divindade e conferem ao discurso a veemência que se concedem aqueles que a si próprios consideram escolhidos, eleitos. Intolerância e fanatismo compõem a voz autoritária que se faz ouvir, subordinando a realidade ao mito, propondo a destruição do humano para a edificação da idealidade. Sobrepe-se o impulso conativo ao estético na contaminação sufocante do material propriamente literário pelo diálogo intertextual social e culturalmente direcionado.

Assentado em uma visão cíclica da história, Friedrich Nietzsche, na segunda metade do século XIX europeu, defendia, em face do estado decadente da civilização ocidental, a adoção de postura ativa e participante: a postura do homem que assume como sua a responsabilidade de definir valores e leis. Nietzsche queria o retorno do tempo heróico em que a virtude, residindo na força e na potência, era a qualidade do guerreiro amado pelos deuses. Contra a “Sklavenmoral”, moral de escravos e covardes, defendia a “Herrenmoral”, moral do aristocrata, do herói, e concebia a vontade para o poder como o impulso básico a guiar esse homem em seu esforço para criar os valores mais altos, isolando-se na solidão e na dor.

O revigoramento da fé impõe-se, para uma parcela da intelectualidade brasileira, ao tempo em que vem à luz *O caminho para a distância*, como procedimento de dignificação pelo qual se transcende a fraqueza e a inaptidão. Vencendo a inércia e a acomodação, o cristão deve revelar-se forte, impositivo, preparado para lutar. O livro de VM insere-se nesse esforço de restabelecimento dos valores cristãos. A exaltação eloquente da violência purificadora em “A grande voz” não destoa da manifestação apaixonada de Jackson de Figueiredo, ainda nos anos 20, contra a capitulação e o acovardamento de que acusava os grupos católicos brasileiros. Trabalhando para o surgimento de vontades férreas, de indivíduos capazes de justiça e destemor, o fundador e primeiro diretor de *A Ordem* estimulava a intolerância e o fanatismo, dizendo-se ele próprio disposto “a pegar em armas pela minha fé”.<sup>80</sup>

80 FIGUEIREDO, op. cit., p. 113.

Abonadoramente, Alceu Amoroso Lima, um dos mais influentes pensadores católicos do momento, apontará, em 1936, que esse “condimento nietzschiano” estava igualmente presente, produtiva e inspiradoramente, no fascismo italiano e no integralismo tupiniquim.<sup>81</sup>

Momentos de significativa turbulência haviam sacudido a vida nacional nos decênios iniciais do século XX. Lembrem-se a Revolta do Forte de Copacabana em 1922, a Rebelião Paulista de 1924, a marcha da Coluna Prestes de 1925 a 1927, a Revolução de 30, a Revolução Constitucionalista em 1932. Acrescente-se, no plano econômico, a Grande Depressão sinalizada pela quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929. Os problemas brasileiros eram, na verdade, manifestação periférica da grande crise do capitalismo internacional e do progressivo descrédito por que passava a “democracia liberal”. A aspiração por economias planejadas e governos autoritários ganhava força desde a Guerra de 1914. Mussolini chega ao poder na Itália em 1922, o governo consitucional espanhol cede lugar a um diretório militar em 1923, em 1926 a Polônia torna-se estado totalitário e o exército assume o poder em Portugal, em 1932 os nazistas conquistam a maioria do parlamento alemão. No Brasil, os anos 30 assistem à lenta maturação do processo que culminaria na implantação do Estado Novo getulista em 1937.

O fascismo italiano despertava especial interesse nos brasileiros e já na década de 20 grupos fascistas começavam a despontar no país. Plínio Salgado, que se entusiasmara visitando a Itália, publica em outubro de 1932 o manifesto de fundação da Ação Integralista Brasileira, pregando, justamente, o fim dos partidos políticos, governo autoritário, hierarquia, disciplina, nacionalismo. Distinguindo-se no espectro político nacional, a AIB associou sua imagem a uma atmosfera de heroísmo que as formações uniformizadas recendiam em dias de desfile e que o espírito de dedicação e sacrifício pessoal testemunhava no dia-a-dia. A exaltação que distingue a poesia de *O caminho para a distância*, voltada para a transcendência, era traço característico também dos grupos integralistas que a esse tempo se multiplicavam pelo país, entregues a missão purificadora fundada em valores ditos essenciais, eternos. À visão de mundo de inspiração fascista que dirigia a ação da AIB não se revelava certamente reprovável a voz desse poeta que no livro de estréia cultivava sublimidades, integrando manifestação artística, manifestação religiosa e manifestação ideológica no projeto que a composição do volume traz à concretização.

81 LIMA, A. A. apud MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/ USP, 1979. v. 7. p. 69.

As forças conservadoras estendem-se as mãos, nesse momento, inquietam-nas a consolidação e o espraiamento do movimento revolucionário bolchevique, assim como os sinais de desmoronamento moral, institucional e econômico da nação. Grupos de direita eram apoiados pela Igreja e a defesa de Deus, pátria e família efetivamente aproximou católicos e integralistas. Alceu Amoroso Lima admitia, à época, não encontrar no Brasil outro partido que pudesse “satisfazer tão completamente as exigências políticas de uma consciência católica”.<sup>82</sup> Não surpreende assim descobrir que a Ação Integralista Brasileira contabilizava, já em 1934, mais de um milhão de adeptos, 150 semanários, 8 diários e várias revistas mensais. Vinicius de Moraes vê o momento com clareza em crônica de 1965: “Nós éramos todos ‘de direita’. Torcíamos pela vitória do fascismo e líamos Nietzsche como quem vai morrer.”<sup>83</sup> Não se deixe de lembrar, dimensionando adequadamente o depoimento do poeta, que ainda estavam distantes os acontecimentos que hoje facilitam a compreensão da cena política que então se preparava nos planos local e internacional, o que, de alguma forma, o próprio VM tem o cuidado de realizar, acrescentando, na mesma crônica, que “depois eu cresci” e “fui me afastando”.

Os poemas reunidos por VM em *O caminho para a distância* apresentam-se distintos do fazer modernista mais identificado com a “linha do cotidiano” e com a poesia de filiação mais “futurista”. Compõem-se positivamente a uma produção que se pretende superar e que os poetas do “sublime” entendem como equivocada ou menor. Cronologicamente, coincidem, não obstante, com o quadro de amadurecimento do próprio fazer poético modernista, que nesse momento converge para a sua realização mais plena. Impõe-se, nessa altura do desenvolvimento da literatura modernista brasileira, o sentido de construção para o qual em 1942 chamará a atenção Mário de Andrade, reconhecendo que nos anos 30 a fase demolidora do Modernismo, tendo cumprido seu destino, “já não tinha mais razão-de-ser”.<sup>84</sup> *Remate de males*, do próprio Mário, é de 1930, assim como *Libertinagem*, de Bandeira, e nos dois casos está-se diante de obras maduras, definidoras. Pense-se o quanto “Poética”, no volume de Bandeira, confirma a consolidação dos ideais modernistas; considere-se, em *Remate de males*, o “mergulho em si mesmo” que se concede o poeta para a “sondagem da própria intimidade”.<sup>85</sup> Atente-se, de outro lado, para

82 LIMA, op. cit., p. 69.

83 MORAES, V. Schmidt. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 633-634.

84 ANDRADE, M. O movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 242.

85 LAFETÁ, J. L. Vanguardista e participante. In: LAFETÁ, J. L. (Org.). *Mário de Andrade*. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 145. (Literatura Comentada).

pronunciamento de Mário, defendendo, em 1931, que “é preciso atingir o lirismo absoluto, em que todas as leis técnicas e intelectuais só apareçam pelas próprias razões da libertação”.<sup>86</sup> Mário tem em vista o livro de estréia de Murilo Mendes e, em função dele, o fazer poético surrealista, mas, a seu modo, também a poesia de VM quer atender, através da entrega do poeta à linguagem, a um procedimento de libertação, embora ainda o faça timidamente em *O caminho para a distância*. Não se deixe de lembrar, de todo modo, que em *A escrava que não é Isaura* Mário reconhecia, já na década anterior, que a volta ao cotidiano não implicava o “abandono dos assuntos ex-poéticos” e que “o terreno da Religião continua”.<sup>87</sup>

*O caminho para a distância* aprofunda propostas – ritmo subjetivo, lirismo subconsciente – trazidas à configuração já no momento inaugural do Modernismo. Submetido a determinantes ideológicos idealizantes, rejeita entretanto soluções e questiona encaminhamentos, colide com o efetivamente novo e o verdadeiramente revolucionário. Manifestação estética e visão de mundo comungam em discurso poético que cultiva o evanescente e o sublime. Quando constatar, aliás, em 1939, o amadurecimento de VM nos livros posteriores a *O caminho para a distância*, Mário de Andrade, voltando os olhos para sua fase inicial, reconhecerá no então estreante uma personalidade “senão falsa, pelo menos bastante reorganizada por preconceitos adquiridos”, delineada, acrescenta, “pela doutrina estética adotada”. Deixa mais claro, em seguida, o alvo que tem em mira e denuncia a subordinação do autor a “tese de estandarte que valia, ou procurava valer muito mais pela beleza de suas cores que pela ação da própria poesia”.<sup>88</sup>

Os anos 30, nascidos sob o signo da revolução, foram marcados pela radicalização política, religiosa e social. A literatura deixou-se impregnar ideologicamente, tornou-se personagem, mais do que intérprete, do momento nacional. O catolicismo fez-se “dimensão estética”, comenta Antonio Candido, estabelecendo “tonalidade espiritualista de tensão e mistério”, sugerindo “de um lado o inefável, de outro o fervor”.<sup>89</sup> Repôs em circulação, contrastando com o legado de Mário, Bandeira e Oswald, uma sensibilidade passadista, amparou impulsos conservadores e o autoritarismo.

86 ANDRADE, M. A poesia em 1930. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*, p. 41.

87 ANDRADE, M. A escrava que não é Isaura. In: \_\_\_\_\_. *Obra imatura*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 210.

88 ANDRADE, M. Belo, forte, jovem. In: \_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 15-16.

89 CANDIDO, A. A Revolução de 30 e a cultura. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 188.

O pronunciamento crítico de Mário de Andrade relativo à poesia do grupo espiritualista deixa-se orientar por visão desmitificadora desse fazer poético. Trazendo à atenção, em texto de 1940,<sup>90</sup> traços tais como a gravidade do tom, a fixação em “grandes símbolos essenciais”, a impregnação doutrinal e o enquadramento litúrgico, alerta para o “abuso das altitudes”, o “convencionalismo do profundo” e a “sistematização dos assuntos enormes”. Fragiliza, polida mas certamente, pretensões moralizantes e projetos restauradores, desvendando, nos desvãos da ideologia e nos interpontos da linguagem, a constituição – assim a classifica, implacável – de “nova escola condoreira”.

## RESUMO

A análise de *O caminho para a distância*, primeiro livro de poemas de Vinícius de Moraes, publicado em 1933, mostra o afastamento do poeta em relação à poesia praticada na década anterior pelos modernistas fundadores e sua participação no movimento de reação espiritualista da década de 30. Pronunciamentos críticos e depoimentos relacionados com o poeta e seu período são focalizados e auxiliam na compreensão do quadro poético-cultural no qual o volume vem à luz.

*Palavras-chave: Vinícius de Moraes, poesia brasileira, Modernismo Brasileiro.*

## ABSTRACT

The analysis of *O caminho para a distância*, first book of poems published in 1933 by Vinicius de Moraes, shows that the poet is distant from the poetry created ten years before by the first Brazilian modernists and determines the poet's inclusion in the poetical movement of spiritual restoration of the thirties. Critical studies and other texts related to the poet and his time are brought to a focus in order to help the understanding of the cultural and poetical context in which the book was written.

*Key-words: Vinicius de Moraes, Brazilian poetry, Brazilian Modernism.*

90 ANDRADE, M. A volta do condor. In: \_\_\_\_\_. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1993. p. 220-225.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. Brasília: INL, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Obra imatura*. 2. ed. Brasília: INL, 1972.
- \_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. Brasília: INL, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.
- ANDRADE, O. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. (Obras Completas, 6).
- BAUDELAIRE, C. *Poèmes*. Paris: Hachette, 1962.
- CACCESE, N. P. *Festa: contribuição para o estudo do modernismo*. São Paulo: USP, 1971.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CASTELLO, J. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*. 2. ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.
- COUTINHO, A. (Org.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v. 4.
- FARIA, O. *Dois poetas*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935.
- LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LAFETÁ, J. L. (Org.). *Mário de Andrade*. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Literatura Comentada).
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução: Marise Curioni e Dora Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. Tradução: Margot Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LAGARDE, A.; MICHARD, L. (Org.). *XX<sup>e</sup> siècle: les grands auteurs français*. Paris: Bordas, 1962. (Textes et Littérature, 6).
- LIMA, A. A. *Estudos: quinta série*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.
- MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/USP, 1979. v. 7.
- MENDES, M. *Poemas e Bumba-meu-poeta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- MENEZES, J. R. (Org.). *Jackson de Figueiredo: prosa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- MERCHIOR, J. G. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MOISÉS, M.; PAES, J. P. (Org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967.